مظفر علی سیّد

لارنس کا تنقیدی عمل

اپنی وفات کے آدھی صدی کے بعد بھی، ڈی - ایچ - لارنس (۱۸۸۵ء - ۱۹۳۰ء) ایک متنازع فیہ فنکار اور شخصیت کے طور پر ضرب المثل ہے اور یہی ایک دلیل اس کو ایک زندہ اور زندہ ادیب ثابت کرنے کے لیے کافی ہونی چاہیئے۔ مگر انگریزی ادب کی تاریخ میں اسے شیکسپیئر کے بعد سب سے زیادہ حیران کن نابغۂ روزگار، بھی کہا گیا ہے، ہمہ جہت اور بے انتہا توانائی کا مظہر۔ ۴۵ برس کی مختصر زندگی میں اس نے بے شمار ناول، طویل اور مختصر افسانے، نظمیں، سفرنامے، انشائیے، فلسفیانہ اور نفسیاتی مقالات اور تصانیف، ڈرامے اور تصاویر تخلیق کی ہیں۔ اس کی وسیع دلچسپیوں کے دائرے میں تاریخ اور سیاسیات حاضرہ، مذہب، تعلیم اور ترجمہ بھی شامل تھے اور ان میدانوں میں بھی اس کی مستقل کتابیں یا مقالے موجود ہیں۔ اس کی موت کے بعد معلوم ہوا کہ اس کی ان گنت تحریریں، رسائل اور اخباروں، مسودوں اور متفرقات کے مجموعوں کی شکل میں بکھری پڑی ہیں اور کہیں اگلے چالیس برس میں جا کے یہ سارا ذخیرہ ہماری دسترس میں آیا۔ اس جملہ کار حیات، کو دیکھ کر، جہاں یہ معلوم ہوا کہ ناول اور افسانے کے بعد جو اس کا اولین کمال تھا، اس کا شمار انگریزی زبان کے عمدہ ترین مکتوب نگاروں میں ہونا چاہیئے، وہاں تنقید کے فن میں، بالخصوص فکشن کی تنقید میں، اس نے بے حد نمایاں کارنامہ انجام دیا ہے (سفرناموں اور انشائیوں سے قطع نظر کہ اب لوگوں نے ان چیزوں کو ادب سے، بلکہ کسی بھی قسم کی معنویت سے بے نیاز کر دیا ہے اس لیے ان چیزوں کے لکھنے والوں کو لارنس کی یہ تحریریں شاید ثقیل محسوس ہوں) پھر بھی جیسا کہ اس نے اپنی کشمکش کے دوران پیش گوئی کی تھی، اس کو پذیرائی مل کے رہی، زندگی میں نہیں تو بہت زیادہ دیر سے بھی نہیں۔ البتہ نقد ادب کے فن میں اس کی قبولیت قدرے تاخیر سے ہوئی، شاید اس وجہ سے کہ اس میدان میں ایک چھوٹی سی کتاب "امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" کے سوا اس کی زندگی میں کوئی اور تنقیدی کتاب شائع نہ ہو سکی، حتیٰ کہ ہارڈی پر اس کی کتاب جو ۱۹۱۴ء کے قریب لکھی گئی تھی، ۱۸ برس کے بعد اس کا صرف ایک باب شائع ہوا اور پوری کتاب بالآخر ۱۹۳۶ء میں اس کی تحریروں کے ایک مجموعے "فینکس" (PHOENIX) میں

میں شامل کی گئی۔ فکشن پر اس کے نظریاتی مقالے، تنقیدی مطالعے، ادبی اور تہذیبی بحثوں میں اس کی تحریری شراکت، اپنی ترجمہ کی ہوئی کتابوں کے مفصل اور تنقیدی پیش لفظ، دوسروں کی کتابوں پر اس کے بے لاگ دیباچے، اور ان کے علاوہ ۲۰ برس کے دوران بے شمار تازہ مطبوعات پر لکھے ہوئے بے حد کٹیلے تبصرے ــــ جب یہ سارا دفینہ برآمد ہوا تو آہستہ آہستہ اس کی قدر و قیمت کا احساس بھی ایک بڑے پیمانے پر پیدا ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۹۵۷ء میں انیشنی بیل نے لارنس کے منتخب نقادادب کو ایک جلد میں شائع کیا، جس کے چار ایک سو صفحوں میں سے کم از کم تین چوتھائی کا تعلق فکشن سے ہے، اس فن سے اور اس فن کے فلسفہ، اخلاقیات و مابعد الطبیعیات سے۔ محض اسی ایک جلد کی بنیاد پر ہی اس کو انگریزی زبان میں فکشن کے اہم ترین ناقدوں میں شمار کرنا پڑتا ہے، جن میں ایک طرف تو ہنری جیمز (۱۸۴۳ء - ۱۹۱۶ء) واقع ہے اور دوسری طرف ایف۔ آر۔ لیوس (۱۸۹۵ء - ۱۹۷۸ء) اور ان دونوں کے درمیانی دور میں لارنس کے سوا کوئی بھی ایسا ناقد نہیں جس نے فکشن کے فن اور فلسفے پر اتنی گہری نظر کا تحریری ثبوت بھی باقی چھوڑا ہو۔ انگریزی سے باہر نکلیں تو ہنگری کے جرمن زبان مفکر اور نقاد جارج لوکاچ (۱۸۸۵ - ۱۹۷۱ء) کے سوا، دنیا بھر میں شاید ہی فکشن کے موضوع پر اتنا زبردست کام کسی کے یہاں ملے۔ یوں امریکہ کے شکاگو سکول، جرمنی کے فرینکفرٹ سکول اور فرانسیسی زبان و ادب کے پیرس سکول اور جنیوا اسکول میں اہم ناقدوں کے وجود سے شاید چند ایک لوگوں کو تھوڑی بہت آشنائی ہو اور یہ تو اب مغربی دنیا میں تسلیم کیا جاتا ہے کہ رولاں بارت (جن کا حال ہی میں انتقال ہوا ہے) اور نورتھروپ فرائی (جو اب بھی مصروف عمل ہیں) ہمارے دور کے نہایت اہم ناقد ہیں مگر ان کی دلچسپیاں فکشن کے فن پر اس قدر مرتکز نہیں جتنی کہ متذکرہ بالا چار ناقدوں کی، جن میں لارنس کا نام اور کام کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔

جس زمانے میں لارنس نے فکشن پر تنقید شروع کی تو اس کے سامنے کم سے کم انگریزی زبان میں کوئی ایسا نمونہ موجود نہ تھا جسے وہ مشعلِ راہ بنا سکتا (ہنری جیمز کی تنقید اس وقت بکھری بکھری پڑی تھی اور جیمز کے پیچ دار نثری اسلوب سے لے کر اس کے ادبی نسب نامے تک جو "اسلوب کے شہید" فلوبیئر تک پہنچتا ہے، لارنس کے لیے کوئی کشش نہ تھی، حالانکہ جیمز نے نوجوان ناول نگاروں کے ضمن میں لارنس کے حق میں ایک آدھ کلمۂ خیر کہہ کر رکھا تھا) غیر انگریزی ادب میں بھی، انیسویں صدی کے مشہور فرانسیسی ناقد، سینٹ بو کے یہاں لارنس کو وہ چیز کسی حد تک ملی جس کی اسے تلاش تھی، یعنی ناول کے کلاسیکی دور کے داستانداں، بالزاک، فلوبیئر، زولا وغیرہ) کے بارے میں ایک تنقیدی رد یہ۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے شیکسپیئر اور یونانی المیہ نگاروں کے مطالعے سے کچھ ایسی بصیرتیں حاصل کیں جن کا اطلاق ناول کے فن پر کیا جا سکتا

تھا۔ یہاں تک کہ قدیم لاطینی قصہ نویسوں اور یورپ کی نشاۃ ثانیہ کے افسانہ نگاروں سے بھی اس نے چند ایک اصول اخذ کرنے کی کوشش کی، تاکہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کا نیا ناول اور افسانہ، رومانیت، واقعیت اور فطریت کی تحریکوں کے زیر اثر پیدا ہوا تھا، اس کو اپنا ہدف خاص بنا کے آگے چل سکے۔ فلوبیر سے لے کر ٹولسٹوئے اور چیخوف۔ بلکہ ٹامس مان تک کو جو اس نے ایک ہی مرض کے مریض قرار دیا ہے، زندگی کی مثبت قوتوں سے گریز اور خوف زدہ ہونے کا مرض، تو اس کے سامنے یورپ کی وہ تہذیبی اور فنی اقدار تھیں جو زندگی میں شامل اور اس سے متصادم رہی ہیں۔

لارنس نے تقریباً ۱۹۱۳ء میں تنقید کی طرف توجہ شروع کی جب کہ وہ خود فکشن کے میدان میں اچھا خاصا معروف (یا بدنام) ہو چکا تھا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا باقاعدہ کام جو اس نے شروع کیا وہ "ٹامس ہارڈی کے مطالعے" میں شامل ہے اور تقریباً اسی زمانے میں اس نے اپنی زندگی کے بہترین ناول "قوس قزح" اور "عورتیں محبت میں" لکھنے شروع کیے ہیں۔ گویا اس کا تنقیدی شعور اس کے تخلیقی کمال کی پشت پر موجود نظر آتا ہے۔ ہارڈی پر اس کا مطالعہ اب بھی اپنے زمانے کی تنقید سے بہت آگے کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ لارنس کے سب سے بڑے عقیدت مند اور اس کے بعد انگریزی ادب کے عظیم ترین ناقد ایف۔ آر۔ لیوس کو بھی اس سے شکایات ہیں:

> ہارڈی پر اس کا طویل مطالعہ شاید اس چیز کی نمائندگی کرتا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ نے "سوچ بچار کی عام صلاحیت کا فقدان" کہہ کے لارنس پر ایک بہت بڑا الزام لگایا ہے۔ یہ ایک ابتدائی کوشش ہے اور ہارڈی سے اس کا کچھ ایسا تعلق بھی نہیں۔ لارنس بے تکلفی سے اعتراف کرتا ہے کہ وہ ہارڈی کو محض ایک ذریعہ اور ایک حجت بنا رہا ہے جب کہ اس کا حقیقی مقصد اپنے ہی خیالات کا اور وجدانی احساسات کا انکشاف، ان کی نشو و نما اور پرورش ہے۔ مجھے اس مطالعے کا تمام و کمال پڑھنا مشکل محسوس ہوا۔ اس میں پریشان خیالی اور تکرار موجود ہے۔ اور خود لارنس نے یہی باتیں دوسری جگہ پر بہتر انداز میں لکھی ہیں۔

پھر بھی لیوس کے نزدیک "اس انکشاف کی مسلسل سالیت میں ایک نابغہ کا ذہن کام کر رہا ہے اور اس کے بغیر ہمیں بعد کی سہولت، توازن اور ایجاز نہ مل سکتا۔" یعنی وہ خوبیاں جن کی بنا پر ایلیٹ ایسے لارنس کو ناپسند کرنے والے کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ "جدید دنیا کی تنقید کے طور پر (اس کی فلسفیانہ نفسیاتی تصنیف) لاشعور کی فنتازیہ، ایک ایسی کتاب ہے جو ہاتھ کے قریب رہنی

چاہیے اور بار بار پڑھنی چاہیے۔"

اسی "لاشعور کی فنتازیہ" کے دیباچے میں لارنس نے لکھا ہے۔

میرے "فلسفہ نما" خیالات، ناولوں سے اور نظموں سے مستخرج ہوئے ہیں نہ کہ بالعکس۔ ناول اور نظمیں آدمی کے قلم سے بے ساختہ اور خود نگہی کے بغیر برآمد ہوتی رہتی ہیں مگر اس کے بعد آدمی کو خود اپنی ذات اور اشیا کو جاننے کے لیے کسی تسلی بخش زاویۂ نگر کی ضرورت کا مطلق احساس ہوتا ہے کہ اپنے تجربات سے، بطور ادیب اور بطور انسان، چند ایک خاص نتائج نکال سکے۔ ناول اور نظمیں خالص ہیجانی تجربہ ہوتی ہیں جبکہ فلسفہ نما خیالات اس تجربے سے بعد میں استنباط کیے جاتے ہیں۔ اور بالآخر، مجھے لگتا ہے کہ فن بھی کاملاً فلسفے پر منحصر ہے (اور آپ کو یہ لفظ پسند ہو تو مابعد الطبیعیات پر) مابعد الطبیعیات اور فلسفہ چاہے کہ کسی جگہ بھی صاف صاف ظاہر نہ کیا گیا ہو اور فنکار کے یہاں کافی حد تک غیر شعوری طور پر موجود ہو، پھر بھی یہ ایک ایسی مابعد الطبیعیات ہے کہ انسانوں پر قوت حاکمہ کی طرح مسلط ہو جاتی ہے اور سب انسانوں کے لیے کم و بیش قابل فہم ہوتی ہے اور ان کی رگ و پے میں جاری و ساری۔ زیادہ تر انسان کسی بتدریج نمو پانے والی اور بتدریج مرجھا جانے والی بصیرت کی مدد سے زندہ رہتے اور مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہ بصیرت ایک متحرک خیال یا مابعد الطبیعیات کی صورت میں وجود رکھتی ہے۔ کم سے کم شروع میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ پھر یہ زندگی اور فن کی صورت میں آشکار ہوتی ہے (آج کل) ہماری بصیرت، ہمارا عقیدہ اور ہماری مابعد الطبیعیات ایک اندوہناک انداز میں گھس پٹ رہی ہے اور ہمارا فن تو حتمی طور پر ریزہ ریزہ ہو رہا ہے۔ ہمارا کوئی مستقبل نہیں، نہ ہماری امیدوں کا، نہ مقاصد کا اور نہ ہمارے فن کا۔ یہ سب خاکستری اور فاقد نور ہو چکے ہیں۔

فلسفے کی طرح، لارنس کے تنقیدی اصول بھی اس کے ہیجانی تخلیقی کام سے مستنبط ہوئے ہیں اور ان اصولوں میں بھی سب سے بنیادی اصول "ایک بصیرت، ایک عقیدہ اور ایک مابعد الطبیعیات" کی موجودگی ہے جو ہر اہم فنکار کے فن میں مضمر ہوتی ہے (چاہے میل ول کی طرح وہ خود اس سے ناواقف ہو) مگر جس وقت اس مابعد الطبیعیات کی مجسم صورت یعنی فنکار کا فن کمزور پڑ جاتا ہے تو یہ ایک تبلیغ یا تلقین کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ ہارڈی کے سلسلے میں لارنس نے محسوس کیا ہے:

مابعدالطبیعیات کی پابندی لازماً فنی ہئیت کو جنم نہیں دیتی جب کہ مابعدالطبیعیات کی زیادہ
محکم پابندی ہیئت کے کسی بھی امکان کو ختم کر کے رکھ دیتی ہے۔ فنی ہیئت، عشق
اور آہنگ کے دوگانہ اصول کے باہمی تصادم اور بالآخر توافق کے کشف کا نام ہے۔
خالص حرکت، نفس کے ساتھ کشمکش کرتی ہوئی اور پھر بھی اس سے متحد فاعل قوت سکون
کے ساتھ مل کر اس کو زیر کرتی ہوئی اور پھر بھی زیر نہ کرتی ہوئی، ان دونوں کے
اختلاط باہم سے ہی فنی ہئیت کو جنم ملتا ہے اور چونکہ دونوں کو ہمیشہ نئے حالات میں
ایک دوسرے سے ٹکرانا لازم ہے، اس لیے ہئیت کو ہر بار مختلف ہونا پڑتا ہے
ہر فن پارہ اپنی الگ ہئیت رکھتا ہے جو کسی بھی دوسری ہئیت سے غیر متعلق ہوتی ہے۔
ناول اور ڈراما لکھنے والوں کے لیے یہ کام سب سے مشکل ہے کہ اپنی مابعدالطبیعیات
کو، اپنی ہستی اور اپنی دانش کے نظریے کو، اپنی ہستی کے زندہ احساس سے جدا نہ
ہونے دیں کیونکہ ناول ایک جہانِ اصغر ہے۔ اور چونکہ انسان کے لیے مشاہدۂ
کائنات کے دوران لازم ہے کہ کسی نہ کسی نظریے کی روشنی میں مشاہدہ کرے، اس
لیے ہر ناول میں کوئی نہ کوئی عقبی زمین، ہستی کے کسی نظریے کا تعمیری قالب، کسی
مابعدالطبیعیات کا ہونا لازم ہے مگر مابعدالطبیعیات کو ہمیشہ فنکار کے شعوری ہدف کے
ماورا فنی مقصد کا ساتھ دینا چاہیے ورنہ ناول ایک مقالہ بن کے رہ جائے گا۔

ناول کو مقالے کی طرح لکھنا آج ایک نیا معمول بن رہا ہے، بالخصوص، فرانسیسی "نئے ناول"، یا
اینٹی ناول"، کے نمائندوں کے یہاں ـــ مثال کے لیے ناتالی ساروت اور روب گرییے۔
اسی طرز پر ہمارے ہاں بھی ایسے افسانے ایک صنعتی پیدا وار کی طرح کٹا کھٹ مشین کے منہ سے
باہر نکل رہے ہیں ـــ - - - - - - ـــــــــــ مگر لارنس
ایسے فنکار کو کسی وقت بھی یہ بات پسند نہیں کہ فن، مابعدالطبیعیات کا، یا کسی بھی شعوری نظریے کا
غلام ہو کے رہ جائے۔ مگر وہ فن کو ایسا ہلکا پھلکا اور بے تہ بھی نہیں دیکھنا چاہتا کہ اس میں عام انشائیے
یا غنائی نظموں کی طرح سرے سے کوئی گہرائی موجود نہ ہو۔ فکشن کے فن میں یہ گہرائی، اس کے
اساطیری اور علامتی جہت سے پیدا ہوتی ہے۔ اور چاہے یہ جہت فنکار کو شعوری طور پر خود معلوم
نہ ہو، اگر وہ ایک سچا فنکار ہے تو یہ اس کے فن میں خود بخود آ جائے گی۔ "لاشعور کی فنتازیہ"
ہی میں ایک اور جگہ پر جہاں لارنس علم طبقات الارض یا ذہن شناسی کے ماہرین کے دریافت کردہ
"عصر یخ" (یا گلیشل پیریڈ") کی بات کرتا ہے تو اس سے پہلے اور بعد کے زمانوں کا یوں تصور
کرتا ہے:

(اس دور سے پہلے کی) دنیا میں، لوگ زندگی کرتے اور کھاتے اور جانتے تھے اور تمام کرۂ ارض پر ایک مکمل مشابہت موجود تھی۔ اس وقت کے انسان، اٹلانٹس سے لے کر پولی نیشیا تک (جو ایک مسلسل قطعۂ زمین تھا) ادھر سے ادھر گھومتے پھرتے تھے جیسے آج کل یورپ کے اور امریکہ کے درمیان جہازوں کے ذریعے آنا جانا ہوتا ہے۔ یہ تبادلہ باہم مکمل تھا اور علم یا سائنس ساری زمین پر ایک آفاقی حیثیت رکھتی تھی اور آج کی طرح ایک عالمی ورثہ تھی۔ پھر یخ کے تودے پگھلنے لگے۔ اور دنیا بھر میں ایک بہت بڑا طوفان آگیا جس میں غرقاب براعظموں کے پناہ گزیں امریکہ، یورپ، ایشیا اور جزائر بحرالکاہل کے بلند مقامات میں منتقل ہو گئے۔ بعض لوگ فطری طور پر غار کے آدمیوں کی شکل میں تنزل کر گئے۔ پتھر کے نئے اور پرانے ادوار میں واپس چلے گئے اور بعض نے اپنے شاندار اور خلقی حسن و جمال اور کمال حیات کو قائم رکھا، جیسے کہ جنوبی جزائر کے باشندوں نے۔ بعض افریقہ میں وحشیوں کی طرح گھومنے لگے اور چند ایک گروہوں نے ــ جیسے (آئرلینڈ کے) ڈرویڈ لوگوں نے، (شمالی اطالیہ میں) اطروریہ کے باشندوں نے کلدانیہ، ارمینیا اور چین کے لوگوں نے (عصرِ یخ سے پہلے کے دور کو فراموش کرنے سے انکار کر دیا۔ مگر وہ بھی حکمت قدیم کو نیم فراموش شدہ، علامتی اشکال کی صورت میں تعلیم دیتے ہیں۔ اور یوں، علامت کی شدید قوت کم سے کم جزوی طور پر (انسانی) حافظے میں موجود ہے۔ اور ایسے ہی وہ تمام عظیم علامات و اساطیر جو ہماری تاریخ کے آغاز میں دنیا پر غالب نظر آتی ہیں اور تقریباً ہر ملک اور ہر قوم میں ایک سی ہیں، عظیم اساطیر جو باہم مربوط ہیں اور اسی وجہ سے یہ پھر سے ہمیں مسحور کر رہی ہیں جبکہ سائنسی طریقۂ فہم کی جانب لے جانے والی جبلت تقریباً صرف ہو چکی ہے۔

مابعد الطبیعیات، اساطیر، علامت اور فکشن کا فن ــ لارنس کے نزدیک ان سب کے درمیان اعلیٰ سطح پر ایک گہرا ربط موجود ہے اور فکشن کے بڑے فنکاروں کے یہاں اس نے اس ربط کی جلوہ گری جس طرح مشاہدہ کی ہے، ایسے تو شاید پیشہ ور اساطیر شناسی کے ماہرین کے یہاں بھی خال خال ہی ملے تو ملے۔ لارنس کو یہ اساطیری علامات اور ان ہی کے اندر مضمر ایک مابعد الطبیعیاتی نظام جس طرح یونانی المیہ نگاروں میں اور شیکسپیئر کے یہاں نظر آتا ہے، اسی طرح ہارڈی کے یہاں، ایملی برونٹی کے یہاں، ٹولسٹوئے کے یہاں، بلکہ امریکہ کے "کلاسیکی" ناول نگاروں میں ہاتھورن اور میل ویل کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ کہیں کم، کہیں زیادہ، کہیں زیادہ شعور و احساس کے توافق کے ساتھ، کہیں دونوں کے مابین ایک تصادم کی صورت میں۔

تصادم کے بنیادی تصور کے باوجود، یہ بھی کہا جاتا ہے کہ لارنس میں المیہ کی حس سرے سے موجود ہی نہیں تھی۔ اور اس کی شہادت کے طور پر اس کے اپنے ناولوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ جن میں المیہ کا فقدان بتایا گیا ہے۔ اگرچہ یہ کہنا کسی حد تک درست ہوگا کہ لارنس اپنی زندگی اور اپنے فن میں ایک ایسی کشمکش کا قائل اور عامل معلوم ہوتا ہے جس میں ایک بے مثال ہمت اور شجاعت موجود ہو، جو آسانی کے ساتھ شکست کو قبول نہ کرے۔ مگر لارنس نے ہارڈی سے لے کر میل ول تک جن المیہ ناولوں پر تفصیل سے ہمدردانہ بحث کی ہے، وہ اس مفروضے کی حتمی طور پر تردید کرتی ہے۔ خود اس کے چند ایک ناولوں میں گہرا المیہ احساس واضح طور پر موجود ہے۔ مثلاً "عورتیں محبت میں"، کا تو موضوع ہی یہی ہے کہ مرد دوست کی موت آدمی کی زندگی میں، اور شخصیت میں، ایک ایسا خلا چھوڑ جاتی ہے کہ اپنی عورت بھی اسے پُر نہیں کر سکتی۔ پھر چند ایک ناولٹ اور افسانے ایسے ہیں جن میں انسان کا، اپنے سے بڑی قوتوں کے ساتھ تصادم ہوتا ہے اور اس کو ایسی المناک شخصیت نصیب ہوتی ہے جس کو گہرے المیے کے سوا کوئی دوسرا نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اکثر تحریروں میں انسان کی قوتِ محرکہ کچھ ایسے اعتماد اور تسلسل کے ساتھ عمل میں آتی ہے کہ لارنس کو رجائیت پرست سمجھنا بہت آسان محسوس ہوتا ہے، اگرچہ اس کے نزدیک یہ رجائیت بھی ناگزیر ہے۔ "آخر اس تباہی کے دورنے اور شکست و ریخت کے درمیان کوئی تو ہو جو حیات اور نمو کے لیے آواز اٹھائے!" چنانچہ لارنس کی امید بھی اکثر کسی نہ کسی المیہ صورتِ حال کے پس منظر میں ابھرتی ہے، جیسا کہ اس نے خود معاصر شاعری کے ایک مجموعے پر تبصرے کے دوران لکھا ہے:

پچھلے چند ایک برسوں میں بہت سی چیزیں منہدم کر دی گئیں۔ کیونکہ ایمان اور یقین خورد و نوش کا ایک ذریعہ بن گئے تھے اور عبادت گاہیں قربانیوں کے تبادلے کی منڈیاں بن چکی تھیں، اس لیے ایمان اور یقین اور عبادت گاہوں کی توڑ پھوڑ ضروری ہو گئی تھی۔ اس مرتبہ سائنس، یا مذہب کے کسی نئے فرقے کی نسبت، یہ جنگ فن کی مدد سے لڑی گئی اور یہ فن ہی تھا جو ہمارے لیے انہدام کا فریضہ انجام دیتا رہا۔ نطشے نے یہی مذہب کو اس کی موجودہ حالت میں، ہارڈی نے انسان کی سعی و تلاش میں ہمارے یقین کو، اور فلوبیئر نے محبت میں ہمارے اعتقاد کو مسمار کر دیا۔ اب ہر چیز ہمارے سامنے ٹوٹی پھوٹی پڑی ہے اور ہم کھوئی حقیقت کو پھر سے دیکھ سکتے ہیں۔ ہم قید تھے اور روزن میں سے جھانک جھانک کر آسمان کی طرف تک رہے تھے۔ عظیم قیدیوں نے سارے روزن توڑ کے رکھ دیے ہیں کیونکہ ان میں سے حقیقت اچھی طرح دکھائی نہیں دیتی ہے اور یہ پیچھے کھنڈرات میں سے پورے کا پورا آسمان ٹپک کے ہمارے سامنے آ گیا ہے۔

شاید ایسی ہی بنیاد پر ایک معلم نقاد، لارنس لرنر نے اپنی کتاب میں جو اس نے "تین راست گو" فنکاروں (جین آسٹن، جورج ایلیٹ اور ڈی ایچ لارنس) کے بارے میں لکھی ہے، لارنس پر اپنی بحث کا خلاصہ کرتے ہوئے اسے "ایک رومانی تخریب کار" بنا دیا ہے یہ جزوی طور پر درست بھی ہو تو مگر لارنس کے ان تعمیری افکار کا کیا کیجیے گا جو اتنے ہی واضح طور پر اس کے یہاں موجود ہیں۔ در حقیقت لارنس کا ذہن، ایک جدلیاتی مفکر کا ذہن تھا جو کسی بھی سہولت پسندانہ نظریے کو کسی بھی حالت میں قبول ہی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ جہاں اس نے ایچ۔ جی۔ ویلز اور برنرڈ شو کی رجائیت پسندی کو سطحی قرار دیا ہے، وہاں اس نے ناول نگاروں میں آرنلڈ بینیٹ بلکہ کونریڈ تک کی اداسی اور تسلیم رضا کو قابلِ اعتراض گردانا ہے۔ "کونریڈ کی کہانیاں کتنی اچھی ہیں! مگر یہ کشمکش سے پہلے ہی سپراندازی؟ یہ تو قبول ہی نہیں کی جا سکتی ہے!" اس قسم کی انفعالی سپردگی اور "اگیسے روماں کی جذباتیت"، پر لارنس کا احتجاج ایک ارفع المیے کے تصور کی روشنی میں ہی ممکن تھا۔ (وہ ہمارے یہاں ہوتا تو فانی کی مرگ پرستی کے ساتھ فراق کی افسردگی اور مرحوم ناصر کاظمی کی اداسی پر بھی معترض ہوتا اور اس کے بالمقابل میر کے دلِ ناتواں کی داد دیتا کہ اس نے مقابلہ تو خوب کیا) اس میں شک نہیں کہ لارنس نے شیکسپیر کے ہیملٹ کو بھی ایک کمزور قوت قرار دیا ہے اور اس ڈرامے کے انجام کو مضحکہ خیز تک کہہ دیا ہے اور اسی طرح یونانی المیہ نگاروں میں ایسکیلس کے مقابلے میں یورپیڈیز کو ایک مستحکم المیہ کا خالق ماننے سے انکار کیا ہے بلکہ ایک جگہ تو خود ایسکیلس کا اپولو بھی اسے ایک احمق ہی معلوم ہوا ہے مگر یہ سارے "غیر رسمی تاثرات" بھی ایک ارفع المیے کے تصور کی روشنی میں ظاہر کیے گئے ہیں اور جہاں تک "جدید المیہ" کی ناتوانی کا تعلق ہے۔ (جس پر ہمارے معاصر نقاد جورج سٹائنر نے ——— ایک پوری کتاب "المیہ کی موت"، کے نام سے لکھ دی ہے جو اپنی تفصیلات کے باوجود وہی کچھ کہتی ہے جو لارنس نے ہارڈی کے سلسلے بیس برسوں پہلے لکھ دیا تھا) تو لارنس کو یہاں متصادم قوتوں میں مساوات یا برابری کا سراغ نہیں ملتا۔ ہارڈی کے کرداروں کی شہ رگ پر ہاتھ رکھتے ہوئے، اس نے ان کی کمزوری کو محسوس کیا ہے:

> یہ صلابت کا فقدان ہے اور رائے عامہ کے سامنے تذبذب، جس کی وجہ سے ہارڈی کے ویکس ناول، خالص المیہ کے رتبے کو نہیں پہنچتے۔ ان میں ہستی کے اَن مٹ، ناقابلِ تغیر قوانین کی خلاف ورزی نہیں ہوتی۔ ان میں زندگی کی اہم قوتیں آپس میں متصادم نہیں ہوتیں جو کہ ناگزیر المیہ اپنے ساتھ لے کے آتی ہیں اور جو ضروری نہیں کہ موت ہی کی شکل میں ہو۔ جیسا کہ ہم عظیم الشان ایسکیلس کے یہاں دیکھتے ہیں۔ ایسکیلس میں ...نزین حالت میں رائے عامہ سے مغلوب ہوتا ہے اور عمیق ترین حالت

ہیں اس انسانی ہیجان سے جس کے مطابق ہم ایک ساتھ، جماعت کی شکل میں زندگی بسر کرتے ہیں۔

درحقیقت لارنس نے جتنے بھی ناولوں کے تفصیلی مطالعے اور دیباچے اور تبصرے لکھے ہیں اور یا جن چیزوں کے ترجمے کیے ہیں، ان میں بڑی اکثریت المیہ تحریروں کی ہے۔ ہارڈی کے تین ناولوں پر اور ان کے بعد امریکی ناولوں میں سے ہاتھورن کے "حرفِ سرخ" اور میل ول کے "موبی ڈک" پر۔ حتیٰ کہ جن ناولوں سے وہ کسی نہ کسی بنیاد پر شدید چڑ محسوس کرتا ہے: فلو بیر کے "مادام بواری" سے، ٹولسٹوئے کے "اینا کارینینا" اور دستوئیفسکی کے "کارا مازوف برادران" سے۔ وہ بھی سب المیہ ناول ہیں اور ان پر لارنس کے اعتراضات تصورِ المیہ کی روشنی میں ہی کیے جاتے ہیں۔ پہلے "مادام بواری" پر اعتراض کی نوعیت کو دیکھیے جو صقلیہ کے اطالوی ادیب، ورگا، کے ناول، "استاد ترلیسوالدو"، کے دیباچے میں کیا گیا ہے اور جس میں "واقعیت" کی حدود پر تنقید شامل ہے:

"واقعیت کے ساتھ مصیبت یہ ہے۔ اور ورگا ایک واقعیت پسند تھا کہ ادیب اگر فلو بیر یا ورگا کی طرح خود ایک خاص انا مں آدمی ہو تو اپنے ذاتی المیے کو اپنے سے کم تر لوگوں میں بھی کارفرما دیکھنے لگ جاتا ہے۔ میری رائے میں "مادام بواری" کے خلاف ایک حتمی تنقید یہ ہے کہ ایما بواری اور اس کا شوہر شارل اتنے کم ارز لوگ ہیں کہ گستاو فلو بیر کے المیے کا احساس اپنے کاندھوں پر اٹھانے سے معذور ہیں۔ گستاو فلو بیر کوئی معمولی آدمی نہیں تھا مگر چونکہ وہ ایک واقعیت پسند ہے اور کسی قسم کے ہیرو میں اعتقاد نہیں رکھتا، اس لیے وہ اپنے عمیق اور تلخ المیہ شعور کو ایک دیہاتی ڈاکٹر اور اس کی بے چین بیوی کے اندر داخل کر دیتا ہے۔ نتیجۃً ایک ناموزونیت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ "مادام بواری" ایک عظیم کتاب ہے اور زندگی کی ایک متحیر کن تصویر مگر ہم اس حقیقت الامر کی ناپسندیدگی سے باز نہیں رہ سکتے کہ گستاو فلو بیر کی عظیم روح گویا کہ ایما اور شارل کے عام سے جسموں میں حلول کر دی گئی ہے۔ یہ بے جوڑ بات ہے اور جوڑ ملانے کی خاطر آپ کو طرح طرح کے ٹانکے لگانے پڑتے ہیں اور ہم کے ٹانکے جو چھپے نہیں رہ سکتے۔

اس کے مقابلے میں، شیکسپیئر کی المیہ روح، شاہوں اور شہزادوں کے جسم مستعار لیتی ہے۔ کسی شیخی کی بنا پر نہیں بلکہ فطری مماثلت کی بنا پر۔ آپ ایک خاص روح کو ایک عامی کے بدن میں داخل نہیں کر سکتے۔ عوام کی روحیں بھی عوامی قسم کی ہوتی ہیں۔ فلو بیر اور ورگا

> کی تمام تر اشرافیانہ ہمدردی، بواریوں کو اور میلاوو گلیوں کو، عام قسم کے آدمی بننے سے نہیں روک سکتی۔ ان کو عمداً اپنی عمومیت کی بنا پر منتخب کیا گیا ہے، ساونت یا سورما ہونے کی بنا پر نہیں۔ مصنف نے ادنیٰ لوگوں میں ایک چھپا ہوا خزانہ فرض کر لیا ہے مگر اسے خود اپنے خزانے کا ایک بڑا حصہ ان کو ـــــ مستعار دینا پڑتا ہے تاکہ یہ ادنیٰ لوگ بھی کچھ نہ کچھ بیش قیمت چیز تو اپنے پلے بھی دکھا سکیں۔
>
> لہٰذا اگر (درگا کا ناول) مال دو گلیا، پچھلے برس کی جنتری لگتا ہے تو مادام بواری ابھی آج کی چیز نہیں، دونوں انیسویں صدی کے اس دور کی پیداوار ہیں جب جذباتی جمہوریت کا خروش تھا اور ادنیٰ لوگوں میں نامعلوم خزانوں کی جستجو کی جاتی تھی۔"

ایک سورما ہیرو کے نقدان پر زور دینے میں ایک قباحت تو یہ ہے کہ یہی راستہ "اشتراکی واقعیت" کے "مثبت ہیرو"، کی طرف بھی جاتا ہے (اگرچہ لارنس کے دفاع میں کہا جا سکتا ہے کہ اس قسم کے مثبت ہیرو میکانکی ہوتے ہیں اور ان کی بنیاد کسی مستحکم احساس اور مابعد الطبیعیات کے تو افق پر نہیں ہوتی ـــ یعنی وہی بات جو مارکسی نقاد لوکاچ نے سٹالن کے ادبی مشیر ژدانوف کے بالمقابل کہہ رکھی ہے۔) دوسرے یہاں لارنس خود اپنی کہی ہوئی ایک عمدہ بات کو بھول گیا ہے کہ "ایک بڑی کتاب اپنے زمانے تک جس میں وہ پیدا ہوئی، محدود نہیں رہتی" اور "مادام بواری" کا شمار یقیناً ایسی کتابوں میں ہے۔ اور یہاں اس کی دوامی اہمیت کے بارے میں صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ یہ ایک عظیم کتاب ہے اور جب تک اس کی عظمت کی کوئی دائمی تعبیر نہ کی جائے یہ ادبی رائے عامہ کی رسمی تائید ہی معلوم ہو گی۔ اصل میں لارنس کو اپنے دور میں کسی زبردست ہیرو کی تلاش تھی (جیسے حافظ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ایک مردِ آہن کا منتظر تھا) اور ناول اس خواہش کا، اس کشمکش کا اور اس کشمکش کے المیے کا اظہار نہ کرے تو اسے پسند ہی نہیں آتا تھا آرنلڈ بینیٹ پر اس کا بے نظیر فقرہ ہے کہ "المیہ کو مصیبت کے سامنے ایک ضربِ محکم کی طرح ہونا چاہیے" مگر جمہوری دور کا المیہ یہ نہیں ہے کہ اس میں قیادت کا امکان ہی نہیں بلکہ شاید یہ ہے کہ اس دور کی قیادت کشمکش کی بجائے زیادہ تر رحم کی اپیل کرتی ہے اور جہاں محض رحم کی اپیل ہو، وہاں المیہ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ المیہ ہیرو تو ہمیشہ سے ایک نہایت قابلِ تقلید مثال کی طرح زندہ رہا ہے، چاہے شہید ہو جائے یا بظاہر بے اثر بنا دیا جائے۔

مگر لارنس کو واقعیت پر صرف یہی ایک اعتراض نہیں تھا۔ ٹامس مان کے ناول "وینس میں وفات" پر تبصرہ کرتے ہوئے، اس نے "واقعاتی معروضیت" اور "واقعاتی اسلوب کے لیے شب و روز

کی مشقت،، دونوں کا مذاق اڑایا ہے اور ان کو تخلیقی بے ساختگی اور مصنف کے زندہ احساس کی نمائندگی کے منافی قرار دیا ہے۔ اصل میں یہ بھی ایک جدلیاتی تقابل کا مضمون ہے اور عظیم واقعاتی فنکار (جن میں فلوبیئر اور ٹامس مان دونوں کو شمار کرنا ہوگا، بلکہ خود لارنس کو بھی!) بالآخر اس تقابل و تصادم کو ایک اعلیٰ سطح پر متحد کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں مگر لارنس کی بات دوسرے درجے کے واقعیت پسندوں کے بارے میں یقیناً درست ہے جو ایک ہی طرف کے ہو کے رہ جاتے ہیں۔

البتہ اس میں شک نہیں کہ لارنس کی تنقید کا کمزور ترین حصہ وہ ہے جہاں روسی ادب کے تین بڑے المیہ نگاروں — ٹولسٹوئے، دستوئیفسکی اور چیخوف سے بحث کی گئی ہے اور ان کو ایک نہ ایک (ہر بار مختلف) بنیاد پر رد کیا گیا ہے۔ ٹولسٹوئے کا ورونسکی اس کا ہدف خاص ہے اور اس نے شاید ایک درجن تحریروں میں ٹولسٹوئے کے اس کردار اور اس کے تصور پر سخت تنقید کی ہے۔

۱۹۵۶ء میں لارنس کی "منتخب نقد ادب" کے شائع ہوتے ہی، ہمارے اپنے بے نظیر ناقد مرحوم محمد حسن عسکری نے "پاکستان ٹائمز" میں اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا (مکمل تبصرے کے ملاحظہ ہو ضمیمہ نمبر ۱):

"رہا یہ کہ آیا لارنس اپنے محاکموں میں یا تضادوں میں جلد بازی اور بے صبری سے کام لیتا تھا کہ نہیں، یا یہ کہ وہ اکثر غلط اور خال خال ہی درست بات کہتا تھا، تو یہ ملاحظات ہمیں خردہ گیر مدرسوں اور بقراطوں کے لیے چھوڑنے پڑیں گے کہ وہ اپنے اطمینان قلب کے لیے بال کی کھال نکال سکیں"!

کسی بھی ناقد کا اصل کمال (چاہے وہ لیوس کے الفاظ میں "عصر حاضر کا عمدہ ترین ناقد" ہی کیوں نہ ہو) اس چیز میں ہوتا ہے جسے اس کا تنقیدی عمل کہیے اور جس میں اس کی ادبی ترجیحات، اس کی محبتیں اور نفرتیں اور ان کو ہمارے لیے ایک مفصل اور مسلسل تجزیاتی مطالعے کے ذریعے قابل قبول بنانا شامل ہوتا ہے۔ اور حیرانی کی بات تو یہ ہے کہ لارنس نے یورپ اور روس کی ادبیات، انگلستان اور امریکہ کے "کلاسیکی" ادب بلکہ اپنے معاصرین تک کے سلسلے میں کس قدر کم غلطیاں کی ہیں۔ اور اگر فکشن کے دو بڑے ناموں — فلوبیئر اور ٹولسٹوئے — کی نسبت اس میں ایک چڑ سی پائی جاتی ہے، تو بھی وہ ان کے فنی کمال کا کبھی منکر نہیں ہوتا، ان کی مابعدالطبیعیات کو مستحکم نہیں سمجھتا۔ اور کم سے کم ٹولسٹوئے کے سلسلے میں اس کا رویہ ایسا ہے کہ ایف۔ آر۔ لیوس کو پہلی بار ایک غیر ملکی کتاب "اینا کارینینا" پر ایک مقالہ لکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی جس کے ذریعے لارنس کی خطاؤں کی تلافی بھی کی جا سکے اور ان کی

ناول بھی۔ دنلوبشیر کے سلسلے میں ایسا کرنے کی خواہش اس لیے پیدا نہ ہوئی کہ یہاں لیوس، لارنس کی تائید کرتا ہے۔

بہرحال ٹولسٹوئے کے سلسلے میں لارنس کی فردِ جرم، تین شقوں پر مشتمل ہے :-

۱- "جب ورونسکی، اینا کو پالیتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ طمانیت محسوس نہ کرے۔" پھر یہ کیوں نہ ممکن ہوا کہ دونوں مل کر اپنی ایک الگ دنیا بسا لیتے اور ادبی سوسائٹی کے مقاطعے سے مرعوب نہ ہوتے۔ انہیں چاہیئے تھا کہ اوپرا ہاؤس میں جب "اشراف" نے ان کو دیکھ کر پیٹھ موڑلی تھی تو ان کی پیٹھ کو، ان کے چہرے سے بہتر سمجھتے (گویا کہ ورونسکی اور اینا پر، بقول لیوس، اصل اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے خود لارنس اور فریڈا کی طرح عمل کیوں نہ کیا، اور رائے عامہ سے دب کر کیوں رہ گئے؟ یعنی یہاں عسکری کے الفاظ میں کسی "جلد بازی یا بے صبری" کا قصہ نہیں، زندگی بھر کا معاملہ ہے۔)

۲- "جنگ اور امن" میں ٹولسٹوئے، "ایک موٹے سے بھدے آدمی کو جو اپنی بیوی تک کے لیے قابلِ نفرت ہے، کیوں توجہ کا مرکز بناتا ہے؟ اور اس کے مشاہدات و احساسات میں اپنی طرف سے اضافہ کیوں کرتا ہے (گویا یہ وہی اعتراض ہے جو فلوبیئر اور ورگا کے سلسلے میں کیا گیا تھا اور جس میں "واقعیت" کی پوری تحریک شریک ہے۔)

۳- "رستاخیز" نام کے ناول میں، ٹولسٹوئے فنکاری کو قطعاً ترک کر کے ایک مبلغ محض بن کے رہ جاتا ہے (اس مرحلے پر تو اس نے خود "اینا کارنینا" تک لکھنے کو ایک بیکار کا شغل بتایا تھا) یہاں وہ کرداروں کا ایک ایسا جوڑا بناتا ہے جن میں کوئی جوڑ نہیں، ماسوا جذبۂ رحم کے، جو بے حد سطحی اور مبلغانہ معلوم ہوتا ہے۔

ان میں سے تیسرے اعتراض کے سلسلے میں، تنقید کی رائے عامہ، لارنس کے ساتھ ہے کہ "رستاخیز" واقعی ایک کمزور، ناقابلِ دفاع قسم کی تبلیغاتی تحریر ہے۔ مگر "جنگ و امن" کے پئیر کو ہیرو سمجھنے کی بجائے ایک دیدبان، یا مشاہدۂ زمان و مکان کا ایک ذریعہ سمجھا جائے اور اس کی خانگی زندگی کو نپولین کے حملے سے پہلے کے روس کی ایک نمائندہ تصویر، تو اعتراض کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے۔ (یہ بات اس طویل فلم میں، جو خود روسیوں نے اس ناول پر بنائی ہے اور جو راقم السطور نے ۱۹۶۹ء کے دوران تہران میں دیکھی تھی، اور بھی نمایاں کر دی گئی ہے۔ یہاں پئیر زیادہ تر توضیح کا ذریعہ بنتا ہے) ایک ایسے دور میں جبکہ پوری قوم زندگی اور موت کی جنگ لڑنے میں مصروف ہے، پئیر کی مضحکہ خیزی شہزادہ آندرے کے مقابلے میں اور بھی زیادہ ابھر کے سامنے آتی ہے اور لارنس کو جس کا ذہن بنیادی طور پر جدلیاتی ہے، تقابل نظرانداز نہیں کرنا چاہیے تھا۔

- "ہوم ہند" کا افسر، ورونسکی جو کہتا ہے کہ "میں بطورِ انسان تو ختم ہو چکا ہوں مگر افسر

کے طور پر شاید اب بھی کارآمد ثابت ہو سکوں۔" تو یہ محض رائے عامہ سے خوف کی بنا پر نہیں کہا جا سکتا۔ یہاں صرف اوبیرا ہاؤس کے ناظرین کا قصہ نہیں، پارٹیوں کے دعوت نامے وصول نہ ہو سکنے کا مسئلہ بھی نہیں، یہاں ورونسکی کی ماں اور اس کی آرزو بھی ہے (جو لارنس کی ماں اور اس کی آرزو سے مختلف ہے) یہ ماں ایک نواب زادی ہے اور اپنے بیٹے کے "جواں مردانہ مستقبل" کے بارے میں فکر مند۔ پھر ورونسکی خود محسوس کرتا ہے کہ تاریخ کے اس لمحے میں وہ کوئی کارنمایاں انجام دے کے اپنی کھوئی ہوئی عزت کو بحال کر سکتا ہے۔ یوں سے البتہ لارنس کی جرمن نژاد بیوی فریڈا کو جو خود ایک نواب زادی تھی اور اپنے پروفیسر شوہر کے پاس، اینا کے مقابلے میں، ایک کی جگہ تین بچے چھوڑ کے لارنس کے ساتھ نکل آئی تھی۔ اینا کے بھائی اینا کے لاابالی اور خوش باش بھائی سیتوا سے مشابہ قرار دیا ہے، مگر اس نے جس طرح لارنس کا زندگی بھر ساتھ دیا۔ وہ سیتوا سے ممکن نہ تھا اور نہ اس مشابہت سے لارنس کے اعتراض کی گہرائی یا سطحیت پر کوئی روشنی پڑتی ہے۔

لارنس سمجھتا تھا کہ ٹولسٹوئے کو ورونسکی کی کامیابی پر حسد پیدا ہوا، اور اس نے اسے اندر سے مردہ کر دیا۔ یہ لارنس کا وہم تھا، اور ٹولسٹوئے کے مبلغ بن جانے پر ایک قسم کا طعنہ۔ (یوں تو چیخوف نے بھی ٹولسٹوئے سے فن کی طرف لوٹنے کی گزارش کی تھی مگر یہاں اور وہاں لہجے کا بہت فرق ہے، اگرچہ صورت حال سے بے اطمینانی دونوں کو ہے)۔ بہت پہلے اس نے ٹولسٹوئے کی مابعد الطبیعیات کو ہارڈی کی مابعد الطبیعیات کی طرح کمزور، قابل رحم اور بے ڈھنگی قرار دیا تھا: ناول کی حیاتی صداقت کے راستے میں ایک رکاوٹ۔ مگر ٹولسٹوئے کی صورت حال، ہارڈی سے بے حد مختلف تھی۔ وہ پہلے پہل ایک مرد عمل تھا۔ پھر ایک فن کار ہوا اور آخر میں مبلغ بن بیٹھا۔ چنانچہ اس کے اعلیٰ فنی کارنامے جہاں ایک طرف دنیائے عمل سے پیوست ہیں، وہاں ان میں آہستہ آہستہ پیغام کا تناسب بڑھتا جاتا ہے، یہاں تک کہ آخر میں فن بالکل غائب ہو جاتا ہے اس حد تک کہ وہ "اینا کارینینا" لکھنے پر شرمسار ہوتا ہے اور شیکسپیر کو نذر آتش کر دینا چاہتا ہے۔ یہاں لارنس کی تنقیدی سمت تو صحیح ہے مگر فنی کمال کے سامنے بالخصوص "اینا کارینینا" ایسے بڑے المیے کے مقابل، لارنس ایسے ناقد سے توقع ہوتی ہے کہ وہ مبلغ ٹولسٹوئے سے قرب زمانی کی وجہ سے جذباتی منافرت کا شکار نہیں ہو جائے گا۔ مگر افسوس کہ ہوا۔

اس کے باوجود ناول کسی نظریے کسی بھی تبلیغاتی پروگرام، کسی بھی ادعائی تعلیم سے بالاتر ایک چیز کا نام ہے اور یہ کہ ناول ہی ایک روشن کتاب زندگی ہے امریکی وکیل اور ہن شاتن نے "لارنس اور ٹالسٹائی" پر لکھتے ہوئے اسے ایک ڈرنگ قرار دیا ہے اور دوسری طرف ایک نئے امریکی ناقد الفریڈ کازن

نے جدید ناول پر اپنی تصنیف کا عنوان یہیں سے حاصل کیا ہے اور لارنس کی نظر میں، ناول، اگر یہ فن ہو اور فنکار کی رگوں میں محسوس کیے ہوئے فلسفے کا حامل، تو جملہ کمالاتِ انسانی میں ایک بہت بڑے مرتبے کا مالک ہے، محض اس وجہ سے نہیں کہ وہ خود ناول نگار ہے اور وہ دُون کی لے رہا ہے، بلکہ اس لیے کہ جو چیز آپ ایک ناول سے حاصل کر سکتے ہیں، وہ آپ کو کہیں اور سے نہیں مل سکتی۔ ٹولسٹوئے کا "جنگ و امن"، نپولین کے بارے میں، فنِ حرب کے بارے میں، تاریخ کے تصور پر اور خود روس کی سماجی زندگی پر لکھی ہوئی کتابوں کی ایک پوری لائبریری پر بھاری ہے، اسی طرح دستوئیفسکی کا "کارامازوف برادران"، تجزیۂ نفس کے بنیادی کتبِ خیال کا ایک لازمی ماخذ ہے۔ نٹشے جیسے فلسفی نے کہا ہے کہ انسانی نفسیات کے بارے میں جو کچھ بھی مجھے سیکھنا تھا مجھے دستوئیفسکی سے حاصل ہوا۔ خود لارنس کے ناولوں میں، "قوسِ قزح" اور "عورتیں محبت میں"، ایسی انسانی دستاویزیں ہیں کہ اپنے زمانے سے، اپنے ملک سے، اپنی زبان اور اس کی ادبی تاریخ — سب سے بالا، ایک دائمی انسانی اہمیت کی حامل ہیں۔

کچھ ایسی ہی کیفیت لارنس کی تنقید میں بھی ملتی ہے۔ مکری کے خیال میں تو اسے محض ایک ناقد کہہ کے ٹالا نہیں جا سکتا مگر ہم کہ لارنس کے تنقیدی عمل سے پنجہ آزمائی میں مصروف ہیں اتنی دور تک نہیں جا سکتے۔ اپنے امریکی مطالعات پر اس نے پانچ برس صرف کیے، پھر بھی ایک امریکی پاکٹ ایڈیشن میں اس کا مجموعی سائز دو سو صفحوں سے بھی کم ہے۔ اس تنقید میں ایسی جنالتِ بنتِ اعلیٰ کم ایک آدھ مصنف مثلاً ایمرسن اور مارک ٹوین کو چھوڑ کر (جن پر لارنس نے دوسری جگہ لکھ کے کمی پوری کر دی ہے) امریکہ کے تمام اہم اور بہت سے کم اہم لکھنے والوں کی شہکار کتابوں کے نہایت عمدہ تجزیے اس میں موجود ہیں۔ اور اس پر طرّہ یہ کہ امریکی نظام اور سماج اور تاریخ پر ایسی ژرف نگاہی سے نظر ڈالی ہے کہ فنِ تنقید کی رسائی کا بھی صحیح معنوں میں احساس ہوتا ہے۔ امریکی ناقد لوئیل روز نفیلڈ کے خیال میں "امریکی ادب اور زندگی کے بارے میں ایسی بہتر کتاب آج تک کسی امریکی مصنف نے بھی نہیں لکھی — اور وہ بھی امریکہ جیسے بڑے ملک میں چند ماہ کے قیام کے بعد — ان مضامین کا خوشگوار تمسخر آمیز لہجہ ہی ایک دلچسپ امر ہے۔ ادیب کی لفتیا آتی بصیرت کے لیے جو ایک پورے براعظم پر محیط ہے، اور سے راستے کو طے کرنے کا باعث بن جاتا ہے۔"

اس تمسخر آمیز لہجے اور دیوتا صفتی کے تذکرے پر مجھے اپنے کرم فرما جناب نظیر صدیقی یاد آئے جنھوں نے حال ہی میں راقم السطور کو لکھا:

مجھے لارنس سے ایک شکایت یہ ہے کہ وہ تنقید کی زبان میں تنقید نہیں لکھتا بلکہ خاصی جذباتی زبان میں تنقید لکھتا ہے۔ بہرحال اہم اور عظیم ترین لوگوں کو ان ساری خرابیوں کے باوجود پڑھنا ضروری ہے۔"

یہ تو ہوئی صرف ایک ہی شکایت۔ ظاہر ہے اور بھی ہوں گی مگر یہی ایک شکایت بھی کیسی دلچسپ ہے۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی گلہ کرے کہ فراق گورکھپوری یا محمد حسن عسکری نے جناب ممتاز حسین یا محمد وزیر آغا کی زبان میں تنقید کیوں نہیں لکھی؟ اور اگر ہمارے کرم فرما کی مراد کسی ایسی سکہ بند اصطلاحی بکواس سے ہے جو تنقید سے منسوب ہو چکی ہو (کہاں اور کون سی زبان میں؟) تو لارنس نہ صرف یہ کہ ایسی زبان لکھ کے لارنس ہی نہ رہتا بلکہ "عصر حاضر کا عمدہ ترین ناقد ہونے" کی بجائے کسی بھی عام معلم کی طرح ایک عام شخص سے زیادہ اہمیت کا حامل نہ ہوتا۔ جیسا کہ اینڈ درگوم کی مرتبہ کتاب میں ایک ماہر زبان ایئین روبنس نے "لارنس اور انگریزی نثر" کے زیر عنوان لارنس کی زبان پر تنقیدی (نہ کہ محض توصیفی) بحث کرتے ہوئے لکھا ہے، "لارنس کا لہجہ انسانی تکلم کا لہجہ ہے اور اس کی نثر میں جو حرکت اور آہنگ موجود ہے اس میں خصوصی بے قاعدگیوں کے باوجود (جن میں رموز اوقاف کو اور نامکمل فقروں کو استعمال کرنا شامل ہے) ایک عمومی سہولت اور شدت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں برٹرینڈرسل کی نثر یا تو محض ریاضیاتی ہے یا بھر جب وہ انسانی معاملات پر گفتگو کرنے لگتا ہے (جیسے اپنی "آپ بیتی" میں) تو اس کی نثر میں معمولی درجے کا ربط بھی قائم نہیں رہتا۔ لارنس اپنی نثر میں ایسی بے تکلفی سے کام لیتا ہے کہ بول چال کے لفظ بھی لکھتا ہے تو ان میں ایک قوت پیدا ہو جاتی ہے کبھی کبھار وہ کوئی نیرد لفظ استعمال بھی کرتا ہے تو اس کو مجسم بنا کے دکھاتا ہے اور کسی اصطلاح کی ضرورت محسوس کرتا ہے تو خود ہی اسے بناتا ہے اور خود ہی آئینہ کر دیتا ہے۔ بے ساختہ لکھتے لکھتے وہ نئی اسالیب بنانے تک سے گریز نہیں کرتا اور کسی بھی حالت میں انگریزی زبان کو ایک ذاتی لہجہ دینے کے باوجود اس کے عمومی ذرائع سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا کہ اس کی زبان میں ایک سہل ممتنع کا سا انداز ہے اور اگر کسی کو یہ بھی جناتی محسوس ہو تو سوا اس کے کیا عرض کیا جائے کہ اصطلاحی زبان کی عادت پڑ جائے تو عام انسانی زبان بھی جناتی لگنے لگ جاتی ہے۔ یا یہ کہ ہر زبان کے بظاہر آسان ترین الفاظ ہی اس کے مشکل ترین الفاظ ہوتے ہیں۔ زبان شناسوں نے جس چیز کو "گہری ترکیب" کہا ہے، اگر آدمی اس کو "وسطی ترکیب" کی طرح دیکھے تو اس کا نتیجہ یہی ہوگا کہ بات کبھی پلے نہیں پڑے گی۔ لارنس کا ایک اپنا اسلوب ضرور ہے اور ایک منفرد تصور تنقید، مگر کسی بھی ایسے ادیب کو سمجھنے کے لیے محض چند ایک ظاہری خصوصیات سے بدکنا بے حد آسان بات ہے۔ یہاں لارنس کا ایک خط جو کتابوں کے بارے میں ایک املائی مکتوب الیہ کو لکھا گیا تھا، شاید دلچسپی کا حامل ہو۔

"کسی کتاب کو یا تو ایک رہزن ہونا چاہیے یا ایک باغی۔ یا پھر ہجوم میں ایک آدمی۔
اور پڑھنے والے یا تو اپنی جانیں بچانے کو بھاگ کھڑے ہوں یا آپ کے ہمدم بن جائیں
یا پھر پوچھیں کہ آپ کے مزاج کیسے ہیں؟ مجھے اداکار اور ناظرین کا رشتہ سخت ناپسند ہے،
ایک مصنف کو ہجوم کے اندر ہونا چاہیے، ان کی پنڈلیوں پر ٹھوکر لگاتے ہوئے یا پھر
ان کو کسی شرارت یا مسرت پر اکساتے ہوئے۔ وہ ایک سستی سی، خداؤں جیسی نشست
جہاں آدمی (اناطول فرانس ایسے (اکثر باز) لوگوں کا ہم نشین ہو اور جعلی فراخ دلی سے بظاہر
اپنے جیسے انسانوں کی خطاؤں، خرابیوں اور خرمغزیوں پر بلندی سے نظر ڈالے، مجھے اس سے
بے حد وحشت ہوتی ہے۔ آخر دنیا ایک اسٹیج بھی تو نہیں، کم سے کم میرے لیے تو ہرگز نہیں۔
یہ کوئی تھیٹر ہے نہ کسی قسم کی تماشا گاہ اور فن، خصوصاً ناول، کوئی ایسا چھوٹا موٹا تھیٹر نہیں
ہے کہ جہاں آپ آرام سے بیٹھ جائیں۔ اور ایک ایسے خدا کی طرح جس کی جیب میں پانچ
لیرا کا ٹکٹ ہو، تماشا دیکھنے لگ جائیں، آہیں بھریں، ہمدردی کا اظہار کریں، معاف کریں
اور مسکرائیں۔ اگر آپ کسی کتاب سے بس یہی تقاضا کرتے ہیں تو اس وجہ سے کہ آپ خود کو
بے حد بلند سمجھتے ہیں اور ثبوت کے لیے دو ڈالر کا ٹکٹ آپ کے پاس موجود ہے۔
اور یہی ایک چیز ہے جو میری کتابیں نہیں ہیں۔ اور نہ کبھی ہوں گی۔ آپ کو یہ شکایت
کرنے کی ضرورت نہیں کہ میں اپنی بصیرت کی شدت کو ـــ یا جو کچھ بھی یہ ہے کسی وسیع
تر اور ہمہ گیر آہنگ کا مطیع کیوں نہیں بننے دیتا۔ اس سے آپ کا مطلب ہے کہ میں پیچ
پر اسے تنہا کیوں نہیں چھوڑ دیتا تاکہ آپ ایک خدا کی طرح، اس کو بلندی سے دیکھ سکیں،
ایک ایسے خدا کی طرح جس نے دکھانے کو ایک ٹکٹ لے رکھا ہے۔ میں یہ کبھی نہیں
کرنے کا۔ اور آپ کو مجھ سے یہ اطمینان کبھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ آپ (ازمنہ وسطیٰ کے ناقد
ڈرامہ نگار) سیج کے ساتھ (فرانسیسیوں میں) اناطول فرانس کے ساتھ، اور (یونانیوں
میں) سوفوکلیز کے ساتھ چپکے رہیے اور وہ تو کسی وقت بھی نیچے کی روشنیوں کو ٹھوکر نہیں
لگائیں گے۔ اور مجھے جو کوئی پڑھے تو اسے کھیل کے میدان کے عین بیچ میں اترنا پڑے گا
اور اگر یہ بات اس کو پسند نہیں، اگر وہ سامعین میں کوئی نشست چاہتا ہے، تو پھر وہ
کسی اور مصنف کو پڑھ لے۔"

ممکن ہے یہ کہا جائے کہ اسلوب تحریر کا یہ تصور جس میں قاری اور مصنف ایک گہرے رشتے میں پیوستہ
ہوں، محض فکشن کے لیے مناسب ہو سکتا ہے، تنقید اور فلسفے کے لیے نہیں۔ مگر ایک نابغۂ فن جو فکر و
احساس، دونوں پر حاوی ہو، اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ اپنی فکشن کے اسلوب اور تنقید کے اسلوب میں

تلبین کا فاصلہ رکھ کے لکھے، ایک ناقابلِ قبول تقاضا ہے۔ باقی رہنے وہ مدرس نقاد جو تنقید کے لیے ایک الگ زبان چاہتے ہیں تو ان کے نزدیک (بقول ڈی جے اینرائٹ) تنقید ایک ایسی چیز کا نام ہے جو آپ کے لیے ایک خاص ملازمت کے حصول میں مددگار ہوتی ہے۔ ایک ایسی ملازمت جس میں مزید تنقید نگاری کرنے کا موقع ملتا رہے۔ لارنس اس قسم کے ریکٹ میں شامل ہو جاتا تو آج اس کی کتابیں محض امتحان پاس کرانے کے سوا کوئی انسانی مقصد سرانجام نہ دے سکتیں۔ گالزوردی کے ناولوں پر اس کے مطالعے کا حرفِ آغاز اس کے تصورِ تنقید کا بنیادی نکتہ واضح کرتا ہے:

"نقدِ ادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ ناقد اپنے احساس کو معقولیت کیساتھ بیان کر دے، وہ احساس جو زیرِ نظر کتاب یا مصنف نے اس کے احساس پر مترتب کیا ہے۔ تنقید کبھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اول تو یہ بے حد شخصی چیز ہے، دوسرے اس کا سروکار ان اقدار سے ہے جن کو سائنس نظرانداز کرتی ہے۔ یہاں جذبے کی کسوٹی چلتی ہے، نہ کہ عقل کی۔ ہم کسی فنی تخلیق پر کوئی محاکمہ کرتے ہیں تو اس اثر کی بنا پر جو ہمارے خالص اور زندہ جذبات پر پڑا ہو۔ اور کسی بنیاد پر نہیں؛ اسلوب اور ہئیت کے بارے میں ساری اٹھان گھاتیاں، ادبی کتابوں کی بظاہر سائنسی انداز میں درجہ بندیاں اور نباتیات کی نقل پر ان کی چیر پھاڑ، یہ سب موقع محل کے بغیر مصطلحات کا ملغوبہ ہی تو ہیں۔ ناقد کے لیے لازم ہے کہ کسی نئی فنی تخلیق کی تاثیر اور اس کے نفوذ کو، اپنی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ، محسوس کر سکے۔ خود اس کو بھی قوت اور پیچیدگی کا حامل ہونا چاہیے جو کم ہی ناقد ہوتے ہیں۔ کوئی شخص جو فطرتاً پوچ اور ناشائستہ ہو، پوچ اور ناشائستہ تنقید کے سوا کیا لکھ سکتا ہے؟ اور ایک عالم فاضل جس کے جذبات بھی تعلیم یافتہ ہوں، عنقا کی طرح نایاب ہے۔ بالعموم کوئی شخص جس قدر درسی علوم کا فاضل ہوتا ہے، اسی قدر جذبات کے معاملے میں گنوار ہوتا ہے۔

اسکے علاوہ، فنی اور جذباتی طور پر تعلیم یافتہ آدمی کے لیے نیک نیت ہونا بھی لازمی ہے۔ جو کچھ بھی وہ محسوس کرتا ہے، اسے تسلیم کرنے کا حوصلہ اس میں ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ اتنی لپک بھی کہ محسوس شے کو معلوم شے میں تبدیل کر سکے۔ لہٰذا میرے نزدیک دانیسویں صدی کے فرانس کا) سینٹ بو ایک ناقد ہے اور اس کے مقابلے میں میکالے قسم کا آدمی فطانت کے باوجود، تسلی بخش نہیں کیونکہ وہ دیانت دار نہیں۔ جذبات کی حد تک وہ کافی جاندار ہے مگر اپنے محسوسات کے ساتھ بازیگری کرنے لگ جاتا ہے۔ اور جذباتی ردِ عمل کے مخلصانہ بیان کی نسبت کوئی عمدہ سا تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا

ہے اس میں اتنی دانشورانہ اہمیت تو ضرور ہے کہ جو کچھ محسوس کرتا ہے، اس کا درست بیان نہیں دے سکے مگر اخلاقی حوصلہ اس کے پاس نہیں۔ ایک نقاد کو جذباتی طور پر جاندار ہونا چاہیئے، رگ رگ میں جاندار، دانشورانہ اہمیت کا حامل اور بنیادی منطق کا ماہر اور اخلاقی طور پر بے حد دیانت دار۔

لارنس کی تنقید کا طرۂ امتیاز یہی ہے، کسی بھی نئی فنی تخلیق کو اس کی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ محسوس کر سکنا۔ حالانکہ بڑے سے بڑے ناقد معاصر ادب کے سلسلے میں کسی نہ کسی تعصب یا کم نظری کا شکار ہوئے ہیں۔ (یہاں تک کہ سینٹ بو بھی، جو سلامبو ناول کے سلسلے میں فلوبیر کے ساتھ بحث کے دوران واضح طور پر ضد کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہی شکایت لیوس اور لوکاچ ایسے ناقدوں سے بھی پیدا ہوئی ہے اور چیکوسلواکی امریکی عالم اور نقاد رینے ویلک کے خیال میں تو معاصر ادب کا محاکمہ ناقد کے لیے "ایک لازمی پیشہ ورانہ خطرے" کی حیثیت رکھتا ہے (اور اسی لیے اکثر ناقدین یا تو صرف کلاسیکی ادب کے بارے میں لکھتے ہیں یا معاصر ادب پر لکھیں بھی تو ان کی تنقید کسی مدرسے کا رجسٹر حاضری بن کے رہ جاتی ہے) مگر لارنس نے اپنے سینئر لکھنے والوں سے لے کر جونیئر ترین معاصرین کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس کی صحت و صداقت حیران کن حد تک پچھلی نصف صدی میں تقریباً ثابت ہو چکی ہے۔ آرنلڈ بینیٹ کو جو خود لارنس کے کمال کا قائل تھا مگر بیکر کا نقیر بھی، وہ پیغام بھجواتا ہے کہ "ناول کی تعمیر کے اصول صرف ان ناولوں پر منطبق ہو سکتے ہیں جو دوسرے ناولوں کی نقل ہوں۔" ایچ جی۔ ویلز کی وسعت معلومات پر اسے رشک ہوتا ہے اور وہ اس کے چند ایک ابتدائی ناولوں کو پسند بھی کرتا ہے مگر بعد کے ناول "کاٹی ہوئی سائنس، رپورٹوں اور اخباروں کی کترنوں کا مجموعہ ہیں، کسی چوہے کے بل کی طرح۔" ای۔ ایم فارسٹر جو خود لارنس کو اس قدر پسند کرتا تھا کہ اس کی موت پر اس نے لارنس کو "اپنی پود کا عظیم ترین تخیلاتی ناول نگار" قرار دے کر ایلیٹ تک سے لڑائی مول لے لی، لارنس اس کے ایک ناول میں کاروباری لوگوں کی تجلیل پر اعتراض کرتا ہے اور اس کے شہکار "ہندوستان کی سمت ایک گزرگاہ" کے بارے میں یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ "یہاں صرف لوگ، لوگ اور لوگ ہیں۔ متلی پیدا کرنے کی حد تک، جبکہ زندگی اپنی زیریں لہروں میں زیادہ دلچسپ ہوتی ہے۔" ورجینیا وولف کا وہ ذکر بھی نہیں کرتا اور صرف اس اونچے قسم کے طبقاتی کلب ــــ بلومز بیری ــــ سے جس کی وہ ایک ممتاز رکن تھی، اپنی بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ جوئس کے بارے میں اس کی رائے خاصی معاندانہ ہے مگر یہاں ہمارے اپنے سب سے بڑے جوئس پرست، مرحوم محمد حسن عسکری کی یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ "لارنس وہاں سے آغاز کرتا ہے جہاں جوئس ختم ہو جاتا ہے۔" گالزوردی پر اس کے مطالعے کو بعض لوگوں نے "مذاق عناد کی پیداوار" سمجھا ہے مگر لارنس کی نیک نیتی ملاحظہ ہو کہ گالزوردی کا طنزیہ اسلوب اور "خود ساختہ سا گا"

کا پہلا حصہ "صاحب جائیداد" اس کے نزدیک بے حد تعریف کے قابل ہے اور بعد میں جب یہ ناولوں کا سلسلہ بکھرنے لگتا ہے تو لارنس نے جو اس پر کڑی گرفت کی ہے، اب تک گالزوردی کے کسی عقیدت مند سے اس کا جواب بن نہیں پڑا۔

گالزوردی والے مقالے ہی کا ایک حصّہ جس میں لارنس نے اس کو "ایک قسم کی جذباتی کیچڑ میں لوٹ لگاتے ہوئے" پکڑا تھا، ہمارے یہاں عسکری نے اپنے پہلے افسانوی مجموعے "جزیرے" کے اختتامیے میں جس پر ۱۹۴۳ء کی تاریخ لکھی ہے، اس کو اپنے ہی ایک افسانے پر تنقید کرتے ہوئے استعمال کیا ہے۔ مرحومہ ممتاز شیریں نے اپنے مقالے "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" (شمولہ "معیار") میں البتہ جو اس مقالے کی ایک مضحک سی تلخیص کی ہے، وہ اس کے بہت بعد کی بات ہے مگر ان کا یہ کہنا درست ہے کہ جنس کے بارے میں ہمارے ادیبوں کا رویہ لارنس سے قطعی مختلف تھا۔ البتہ خود لارنس کا رویہ کیا تھا، اس کے لیے اصل مصنف کے پاس جانے کی بجائے، انھوں نے مڈلٹن مری کی "تنقیدی سوانح" "عورت کا بیٹا" استعمال کی ہے۔ جس میں بقول ایلیٹ کے، "لارنس کو ذبح کیا گیا ہے (جہاں جاقو اور شکار ایک دوسرے سے پوری پوری مناسبت رکھتے ہیں")۔ اس میں شک نہیں کہ مری شروع شروع میں لارنس کا نیازمند اور خوشہ چیں تھا مگر بعد میں اس بات پر برگشتہ ہو گیا تھا کہ لارنس اس کی بیوی کیتھرین مینسفیلڈ کو بطور افسانہ نگار وہ حیثیت دینے کو تیار نہیں تھا جو خود اسکے میاں کی نظر میں تھی۔ ایک ایسی کتاب کی مدد سے لارنس کے بارے میں کوئی بھی رویہ اختیار کرنا بالکل ایسے ہے جیسے اقبال کو عبدالمجید سالک کی "ذکر اقبال" کی روشنی میں دیکھا جائے (یہ بھی مری کی "تنقیدی سوانح" کی طرح ایک نشتر کینہ سابق نیازمند کی ذہنی کہتری کا ایک بے مثال نمونہ ہے)

مقالہ طویل ہو چکا اور ابھی نہ تو لارنس کے تنقیدی شہکار۔ امریکی امریکی مطالعات — کا مفصل تذکرہ ہوا، نہ مغربی ناقدین کی ان آرا کا جو اس کتاب کے بارے میں اب تک ظاہر کی جا چکی ہیں۔ اسی طرح لارنس کی تبصرہ نگاری کا ذکر بھی نہیں ہونے پایا جو فکشن کے علاوہ بھی بہت سے میدانوں پر محیط تھی اور جو اگرچہ اس کے لیے روزی کمانے کا ایک ذریعہ تھی مگر اس کی ادبی دیانت اور فکری بصیرت کا ایک بے مثال کرشمہ بھی۔ لامحالہ اس نے چند ایک فاحش غلطیاں بھی کی ہیں، جیسے ٹامس مان کے ناول پر لکھتے ہوئے، مگر بالعموم وہ کسی بھی کتاب کا، چاہے اس کا طرز تحریر یا خیالات، اس کے لیے کتنے ہی ناقابل قبول کیوں نہ ہوں، جوہر اصلی بہت جلد معلوم کر لیتا ہے۔ اور اس میں زندگی کی ایک رمق بھی اس کو دکھائی دے تو اس کی تحسین کیے بغیر نہیں رہتا۔ (امریکیوں پر، پروفیسر شرمن کی کتاب، ور نقاش ایرک گل کے مجموعۂ مقالات پر اسکے تبصرے عام اخباری سطح سے اتنے ہی بلند ہیں جتنا کہ ہماری صحافیانہ شاعری

سے اکبراللہ آبادی کا کلام نکشن کی کتابوں پر اس کے تبصرے خصوصاً زوردار ہیں اور وہ سستے ناول جو اسے اس کام کے لیے بھیجے جاتے تھے اور جن پر کچھ نہ کچھ کہنے کی اسے مجبوری تھی (اگرچہ کیا کہنے کی مجبوری اس نے کبھی قبول نہیں کی) ان پر اس کے تباہ کن تبصرے آج بھی "اعلیٰ صحافت" کی مثال قرار دیے جاتے ہیں۔ بعض درمیانے درجے کے مصنفین کی کمزور تحریریں بھی جب اس کی زد میں آتی ہیں تو ان کا حشر دیکھنے کے قابل ہوتا ہے۔ مثلاً سومرسیٹ مام کے مجموعے "ایشنڈن" پر جس کے کردار، مصنف کی طرح، "خفیہ سروس"، (لارنس کے الفاظ میں "گندے کام") کے آدمی ہیں۔ لارنس اپنا تبصرہ یوں ختم کرتا ہے:

"مسٹر مام ایک پرشکوہ مشاہدے کے مالک ہیں۔ وہ نہایت عمدگی سے لوگوں کو اور مقامات کو ہمارے سامنے کھڑا کر سکتے ہیں مگر جیسے ہی ان عمدگی سے مشاہدہ کیے ہوئے کرداروں کو حرکت میں آنا پڑتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو سب کچھ جعلی تھا۔ مسٹر مام ان کو ایک آدھ مزاحیہ سا دھکا دیتے ہیں اور ہم جان لیتے ہیں کہ یہ تو محض کٹھ پتلیاں تھیں، مصنف کے مرغوب تعصب کی مشینی مصنوعات۔ اور مصنف کا مرغوب تعصب چونکہ منسی مذاق واقع ہوا ہے، اس لیے کہانیوں کا کوئی ایسا مجموعہ تلاش کرنا دشوار ہوگا جو ان سے زیادہ بدمذاقی کا حامل ہو یا جس کے مذاق میں بساند پڑ چکی ہو۔"

مگر نئی نسل کے ہونہار ادیبوں کو جس قسم کی حوصلہ افزائی لارنس سے ملتی ہے، وہ بھی اپنا ثانی نہیں رکھتی (ملاحظہ ہو تراجم کے آخر میں "دو امریکی ناول" جس میں جون ڈوس پیسوس اور ارنسٹ ہمنگوے کی ابتدائی تحریروں کی کیسی عمدگی سے تحسین کی گئی ہے۔)

امریکی مطالعات جن میں سے پورے دو باب اور چار ایک ابواب کے اقتباسات ترجمہ کیے گئے ہیں، ایک الگ مقالے کے مستحق ہیں۔ یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ لارنس اس کتاب میں ایک ساتھ چار مختلف سطحوں پر کام کر رہا ہے۔ ایک تو سنجیدہ محنت اور توجہ کی سطح ہے جو تخلیقی ادیبوں کے یہاں تو خیر، علما میں بھی خال خال ہی ملتی ہے۔ دوسرے تعبیر و تاویل اور ارزیابی کی ناقدانہ سطح جس میں اس کا جواب ہی نہیں۔ تیسری سطح وہ ہے جسے تہذیبی تنقید یا ماورائے تنقید کہا جاتا ہے اور جہاں لارنس امریکہ اور امریکی نظام پر رائے زنی کرتا ہے اور آخر میں چوتھی سطح لارنس کے اپنے خیالات، محسوسات، تجربات و مشاہدات اور ایک منفرد انداز بیان ہے جس میں وہ پہلی تینوں سطحوں کو برقرار رکھتے ہوئے ایسی بصیرتیں ظاہر کرتا ہے کہ ۱۹۲۳ء میں چھپی ہوئی کتاب کو ۱۹۸۲ء میں پڑھیے تو لگتا ہے جیسے آج ہی لکھی گئی ہو۔

اسی کتاب کے پہلے باب کا وہ حصہ جس کا ترجمہ ہم نے "فنکار کی کذابی" کے زیرِ عنوان کیا ہے، بے حد بحث مباحثے کا موضوع بنا ہے، خصوصاً اس کے آخری دو فقرے، "فن کار کا کبھی اعتبار نہ کیجیے، کہانی کا اعتبار کیجیے"۔ اور "ایک نقاد کا حقیقی منصب یہ ہے کہ وہ کہانی کو اس فنکار سے جس نے اسے تخلیق کیا ہے، بچانے کی کوشش کرے"۔ دلچسپی یہ ہے کہ ان گنت لوگوں نے ــ برطانیہ، امریکہ، اٹلی، حتیٰ کہ اسرائیل میں بھی ــ اس بات کی سر توڑ کوشش کی ہے کہ لارنس کے خیالات کو اس کی کذابی قرار دے کر اس کے ناولوں اور افسانوں کے ایسے مطالب نکالے جائیں، جو ان خیالات سے متصادم ہوں اور ایک آدھ نے تو یہ بھی تسلیم کر لیا ہے کہ یہ کام بے حد مشکل ہے۔ شاید ان لوگوں نے ہارڈی والے مطالعے کے یہ الفاظ غور سے نہیں پڑھے تھے:

"ہر فنی کارنامہ کسی نہ کسی اخلاقی نظام سے پیوست ہوتا ہے مگر وہ ایک سچا فنی کارنامہ تبھی ہو سکتا ہے جب اس کے دائرے میں، اپنے ساتھ پیوست اخلاق کے اوپر تنقید بھی شامل ہو۔ نتیجہ: تناقض اور تصادم جو ہر المیہ تصور کا لازمی حصہ ہوتا ہے ــــ

"جس حد تک کسی فن پارے کا اخلاقی نظام یا اس کی مابعدالطبیعیات اس فن پارے کے اندر تنقید کے لیے سپرد ہو، اسی حد تک وہ فن پارہ دیرپا اہمیت اور تسکین کا موجب بنتا ہے۔"

ایک تخلیقی فنکار ــــ جنوبی افریقہ کے جلاوطن ادیب ڈین جیکوبسن ــــ نے البتہ یہ خوب صورت بات کہی ہے کہ "لارنس کی بصیرتوں کو یہ بھی ایک طرح کا خراجِ تحسین ہے کہ جب ہم اس کے کام کی کسی کمزوری کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ان کا اطلاق خود اس کے خلاف کیسے موثر طریقے سے کیا جا سکتا ہے" اگرچہ ایسا کوئی موثر طریقہ اب تک دریافت نہیں ہو سکا کہ لارنس کی کمزوریوں کو اس کی بصیرتوں کی روشنی میں واضح کر سکے۔ پھر بھی لارنس جس کا فنی مقام توسٹوئی، دستوئیفسکی، تورگینیف، چیخوف، فلوبیئر، ہنری جیمز اور کونریڈ کے ساتھ بنتا ہے، یعنی ان لوگوں کے ساتھ جنھوں نے فکشن کے فن کو ایک معنوی یا فلسفیانہ اعتبار دینے کی کوشش کی ہے، لارنس انھی کو ایک نہ ایک وجہ سے رد کرتا ہے (اور لیول نہ کرتا تو ان کے شانہ بہ شانہ کیسے کھڑا ہوتا؟) بعض اوقات رد و قبول کے مابین ایک صورت بنتی ہے اور بعض اوقات قربِ زمانی کی بنا پر تناظر کا فقدان اس کا باعث ہوتا ہے۔ مثلاً چیخوف کی اداسی جو لارنس کو ناپسند تھی، خود چیخوف کو بھی اس سے چڑ تھی۔ یہ واقعہ سنیے:

"جب ایک خوش پوش خاتون نے جس کی محکم ہڈیوں پر خوب پلا ہوا گوشت چڑھا ہوا تھا، چیخوف کا افسانوی لہجہ بنا کر شکایت کی کہ زندگی کتنی بے کیف ہے، "آنتون پاولووچ! ہر چیز کس قدر خاکستری معلوم ہوتی ہے۔ لوگ، آسمان، سمندر، حتیٰ کہ مجھے تو پھول بھی خاکستری لگتے ہیں اور خواہشات؟

ان کا تو جیسے کوئی وجود ہی نہ ہو۔ روح تھک چکی ہے۔ بالکل ایسے جیسے کوئی مرض لاحق ہو گیا ہو۔ تو چیخوف نے اعتماد کے ساتھ اس کی بات کاٹتے ہوئے کہا۔ بالکل درست ہے۔ محترمہ! یہ واقعی ایک مرض ہے بلکہ طب میں تو اس کا ایک نام بھی موجود ہے۔ تمارض ورد عنین!!"

اس میں کوئی شک نہیں کہ چیخوف کے کرداروں میں جس قسم کا انجانا سا احساس الم پایا جاتا ہے وہ آرنلڈ بینٹ، بلکہ کورنیڈ ٹنگ کی اداسی سے بے حد مختلف ہے۔ ممکن ہے لارنس کو اپنے زمانے کے چیخوف پرستوں کی حماقتوں کے باعث (اس کے دوستوں تک میں ایسے لوگ موجود تھے) چیخوف سے ایک چڑ سی پیدا ہو گئی ہو۔ یا اس وجہ سے کہ "ہمیں اپنے فوری پیشروؤں سے نفرت کرنا لازم ہے تاکہ ہم ان کے تسلط سے آزاد ہو سکیں۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ نوجوانی میں لارنس، روسی ادب کا دیوانہ تھا اور بعد میں بھی مثلاً دستوئیفسکی کے "محتسب اعظم" کا دیباچہ لکھتے ہوئے اس نے درمیانی دور کی نفرت کے پار جانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ہم یہ کیوں نہ سمجھیں کہ ملی جلی نفرت اور محبت کا یہ رویہ ایک زندہ ادیب کا رد عمل تھا "زندہ ادب" کے سلسلے میں۔ اور اس میں جدلیاتی عناصر کا اتحاد کوئی آسان کام نہیں تھا۔ مثلاً ترجمے کے ذریعے یہ کیسے معلوم ہو سکتا تھا کہ "جنگ وامن" میں پیئر کا تذکرہ کس لہجے میں کیا جاتا ہے؟ پھر بھی لارنس نے جہاں تک اس سے بن پڑا، یہ کوشش ضرور کی کہ محض رد عمل تک محدود ہو کے نہ رہ جائے۔

بہر حال اس نے اپنی تخلیق اور اپنی تنقید کو متصادم ہونے دیا۔ اور تصادم کی طرفین کو ایک اعلیٰ سطح پر متحد اور یک جان ہونے سے روکا نہیں۔ اس نے اپنی تخلیق کو تنقید میں ضم کرنے کی کوشش کی۔ ذرا دیکھیے تو اس کے مقالات میں اس کے ذاتی مشاہدات، جہاں گردی کے تجربات یہاں تک کہ اس کی ذاتی آپ بیتی بھی کیسے برمحل طریقے سے استعمال میں آتی ہے۔ دوسری طرف اس کی تخلیقات میں اس کی تنقیدی بصیرت اس حد تک داخل ہو گئی ہے کہ اس کے بتینہ جنسی جنون، یا نر ناری کے باہمی ربط کو کیسی کائناتی جہت ملتی ہے۔ اس کے بدنام ترین ناول "لیڈی چیٹر لینز لور" کے اکثر پڑھنے والوں کو اگر یہ معلوم ہو کہ مصنف تو شادی کے ادارے میں پختہ یقین کا حامل تھا تو شاید یقین ہی نہ کریں یا ناول سے ہی دستکشی اختیار کر لیں۔ اس پر فحاشی کا الزام ہے مگر وہ ہر ایسی چیز کو فحش سمجھ کر رد کرتا ہے جس میں انسانی شرف کے منافی کوئی بات ہو۔ "فحاشی کے مطالعے" میں جو ہمارے ایک انگریزی زبان میں لکھنے والے ناقد، مسعود خاں کی تصنیف ہے، فحاشی کی جو تعریف کی گئی ہے، یہ وہی چیز ہے جو لارنس کے یہاں ہرگز موجود نہیں۔ مسعود خان کہتے ہیں:

"صنعتی انقلاب اور یورپ کی تہذیبوں میں سائنسی ٹیکنالوجی کے عمل دخل کے بعد، انسان نے نہ تو خود کو خدا کی شبیہ پر مخلوق سمجھا ہے نہ انسان کی شبیہ پر، بلکہ مشین کا مثیل گردانا

ہے جو خود اس کی تخلیق تھی۔ نقاشی کی تمثالوں اور تحریروں کے ذریعے یہ کوشش کی جاتی ہے کہ انسانی جسم کو ایک ایسی مثالی مشین بنا دیا جائے جو محض ہاتھ کی استادی سے بیش از بیش سنسنی فراہم کر سکے۔"

لارنس کے تخلیقی کام میں جنس کے ذریعے کوئی بھی میکانکی کام لینے کی جس قدر مذمت ہے، وہی اس کی تنقید اور اس کے فلسفیانہ خیالات کی صداقت کی ضامن ہے اور اس نے زندگی کے جن جن متنوع پہلوؤں سے دلچسپی لی ہے وہ اس کی تنقید اور تخلیق دونوں میں موجود ہیں۔ "فن کار کی کذابی" کا جو اصول اس نے وضع کیا ہے، درحقیقت اپنی صراحت کی وجہ سے کچھ چونکا دینے والا معلوم ہوتا ہے، ورنہ تو یہ دائمی حقیقت ہے۔ اور لارنس کے علاوہ بھی کئی ایک مفکرین کے یہاں یہی اصول ذرا مختلف لفظوں میں ملتا ہے۔ بالزاک کے سلسلے میں مارکس نے کہا تھا کہ اس کے شاہ پرستانہ اعلانات کو بھول جائیے اور اس کے ناولوں میں سوسائٹی کی تباہ کاریوں کا معائنہ کیجیے۔ لوکاچ نے یہی اصول (بالزاک کے محبوب مصنف اور انگریزی زبان کے تاریخی ناول نگار) والٹر سکاٹ پر استعمال کیا ہے، جس کے قدامت پسندانہ خیالات اس کے تخلیقی رجحانات کے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بالخصوص ایک ایسے دور میں جب بقول احسان دانش "زبان و دل میں ڈھونڈنے سے ہم آہنگی نہیں ملتی"، اور اعلان کے بعد جب عمل کا وقت آتا ہے (ادیب کے لیے تخلیقی تحریر کا لمحہ) تو ایک دوسری اور مختلف قسم کی چیز ہمارے سامنے آتی ہے اور یہ فیصلہ کرنا ہو کہ دونوں میں سے کس کو صحیح مانا جائے تو لارنس ہی ہماری رہنمائی کرتا ہے: فنکار کا کبھی اعتبار نہ کیجیے، کہانی کا اعتبار کیجیے۔ اور یہ کہ نقاد کا کام ہے، کہانی کو خود فنکار سے بچانا۔

غرض یہ کہ لارنس کی تنقیدی معنویت اب بھی برقرار ہے بلکہ شاید پہلے سے زیادہ واضح طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔ لارنس میں راقم السطور کی مشغولیت کا ذکر سن کر رفیق محترم جناب سلیم احمد نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے۔

"میں دیکھ رہا ہوں کہ لوگوں کی اکثریت بالکل ہی ابتدائی اور بنیادی باتوں تک کو بھول چکی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم ۱۹۴۷ء سے پہلے والے دور میں لوٹ گئے ہیں۔ لارنس والے مضمون شائع ہوں گے تو ان سے ہماری ادبی تربیت میں مدد ملے گی۔"

خوش گمانی کا شکریہ صاحب اور اس میں بھی شک نہیں کہ وضع موجود سے وضع مطلوب کی جانب کشمکش تھم کے رہ جائے تو رجعت قہقری کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے؟ مگر یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ۱۹۴۷ء والے دور میں بھی ہم نے لارنس سے بہت کم کچھ سیکھا۔ اور تھوڑا بہت جانا بھی تو غلط سلط اور ناقابل اعتبار ذرائع کی مدد سے۔ ہمارے ادب میں شاید ایک عسکری ہی تھے جنھوں نے لارنس کے خیالات کی وسعت اور گہرائی کو قدرے محسوس کیا، اگرچہ اس کے بعد وہ بھی کسی اور سمت کو نکل گئے۔ لارنس کی عصری

کرنا چاہا لیکن حاکم خاں جا چکا تھا ۔۔۔ ۔ اور صابراں کو پہلی بار لگا جیسے اس کی دنیا میں کہیں گہرا شگاف بن گیا ہو ۔۔۔۔ اور وہ اپنے آپ سے بچھڑ گئی ہو۔

حویلی کی ویرانی میں کھڑے صابراں کو بڑی اداسی کا احساس ہوا۔ اس نے اپنے باپ کو جلتے دیکھا تھا اور اسے لگا جیسے سوچ کی ساری قوتیں مفلوج ہو گئی ہیں۔ صابراں اور رحمت علی دونوں بیٹھے رہے۔

اور ایک نئی رات ان کے گرد طلوع ہونے والی تھی۔ رات جو وجود کے بیج کو جنم دیتی ہے۔ رات جو انسان کے دلوں کا شکار کرتی ہے ۔۔۔ ۔ صابراں کو پہلی بار رات سے خوف آنے لگا تھا۔

لیکن اس رات، نے حاکم خاں کا شکار کر لیا۔ حاکم خاں جانتا تھا کہ عزت کے بغیر آدمی کی کوئی قیمت نہیں ہوتی ۔ اس کے وجود کے ساتھ کوئی سر نہیں ہوتا ہے وہ، دنیا اٹھا کر چل سکے اور حاکم خاں نے اس بغیر سر والے وجود کے ساتھ رہنے سے انکار کر دیا۔

اور اب اس حاکم خاں جو دھرتی کی قبر کے پاس رحمول جلنے سے زیادہ ویران ہو گیا تھا۔ جیسے اتنی بھری پوری دنیا میں کوئی بھی اس کا اپنا نہ ہو۔ صابراں بھی ۔۔۔ بس مٹی ہی مٹی ہو ۔۔۔ گرد ہی گرد ہو جو اس کے وجود میں بھر رہی ہو۔

سرورق ــــــــــــــ آزر زوبی
کتابت ــــــــــــــ مظفر گجراتی

پتا برائے کاروباری امور

ماہنامہ "اسلوب" پوسٹ بکس نمبر ۲۱۱۹۔ کراچی ۱۸
فون ۶۲۱۷۴۵۰۰

پتا برائے ادارتی امور

۳ ڈی۔ ۹/۲۶ ناظم آباد۔ کراچی۔ ۷۴۶۰۰ ۱۸
فون ۶۱۰۶۴۸۱

قیمت ۷۵ روپے